

Larrain

AVGVSTA

REVISTA DE ARTE

Marzo 1920



Vol. 4
No. 22

624 VIAMONTE 632

BVENOS AIRES

PVBLICACION MENSVAL PRECIO $ 1.00



El desinfectante ideal de uso general

PREPARADO POR EL

Instituto Biológico Argentino

No contiene ácido bórico, ni fenoles, ni cresoles, ni sales mercúricas que son venenos celulares.

Por consiguiente, el **ANTIBACTER** es un desinfectante insuperable y de uso general.

Debe, pués, usarse para el toilet íntimo de las señoras, el.. **ANTIBACTER**
Para las enfermedades de la piel, el................ **ANTIBACTER**
Para las enfermedades de los ojos, el............. **ANTIBACTER**
Para las enfermedades genito-urinarias, el...... **ANTIBACTER**
Para las enfermedades de la nariz y del oído el **ANTIBACTER**
Para el catarro de los fumadores, el.............. **ANTIBACTER**
Para las enfermedades de la boca, el.............. **ANTIBACTER**
Para la Medicina y la Cirugía en general, el **ANTIBACTER**
Y para la desinfección de todas las heridas el **ANTIBACTER**

Úsese **ANTIBACTER.** Tenga confianza en el **ANTIBACTER** y puede tener la seguridad de haber recurrido al gran antiséptico que le evitará toda clase de trastornos.

Su uso, aún continuado, no provoca molestias, y pueden emplearlo los niños sin cuidado alguno.

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS FARMACIAS


LOS ESTILOS LUIS XV
Estos últimos tiene en ex-
hibición actualmente, los
más suntuosos artículos
dentro de los más puros
y bellos estilos.
THE SOUTH AMERICAN STORES
GATH & CHAVES Ltd.
BUENOS AIRES
LONDRES
PARIS

▷ AVGVSTA ◁

REVISTA DE ARTE

DIRECTOR ARTÍSTICO, FRANS VAN RIEL

JEFE DE REDACCIÓN, M. ROJAS SILVEYRA

SUMARIO DEL NÚMERO 22

Redacción y Administración { 624, VIAMONTE, 632, - BUENOS AIRES
UNIÓN TELEF. 225, AVENIDA

PRECIOS DE SUBSCRIPCIÓN		
República Argentina, por año...........	$	12.—
» » semestre	$	6.—
Sud América por año..............	$ o/s	8.—

PRECIO DE VOLUMEN	
Vol. I. Año I. 918 falta el Nº 1 (enc. rústica)..	$ 14
Vol. II. Año II. 1919 completo » » ..	$ 11
Números atrasados..........................	$ 2

Se subscribe en esta administración y en las pr ncipales librerías.





"EL BAÑO" POR
FANTIN LATOUR

LAS LITOGRAFÍAS DE FANTIN LATOUR

UNO de los mejores críticos ingleses contemporáneos, J. F. Gibson, publica en el último número de "The Studio" un interesante artículo acerca de las litografías de Enrique Fantin Latour. Todos nuestros lectores conocen, seguramente, la obra pictórica de Fantin Latour que pasa a justo título por uno de los más fecundos artistas franceses del siglo XIX, pero para muchos también ha de ser una novedad sorprendente esta serie de vigorosos grabados alegóricos debidos a la maestría de su pluma litográfica.

Las notas de J. F. Gibson se remontan al año 1861, año famoso en la historia del arte contemporáneo por las dos grandes escuelas francesas que tienen en él su punto de partida; la escuela impresionista de Eduardo Manet y la de Barbizon que fundó Teodoro Rousseau. Ese año que tantas celebridades había de consagrar para el futuro —refiere el articulista—los conocidos comerciantes de arte Cadart y Chevalier, organizaron una muestra de dibujos originales en su local de la calle Richelieu, con el concurso de un reducido grupo de jóvenes artistas. Entre ellos figuraban Bracquemond, Eduardo Manet, Legros, Ribot, Vollon, Jacquennard y Fantin Latour, cuyos nombres eran poco menos que desconocidos para el público de entonces. La iniciativa provocó vivas polémicas que los jóvenes artistas se encargaron de avivar presentándose como renovadores del credo estético. Cadart, que era un verdadero hombre de negocios, activo y emprendedor, proporcionó los capitales para una empresa que aquellos le propusieron. Algunos de ellos, apasionados por el grabado lo arrastraron a la publicación de una revista titulada "Sociedad de Aguafuertistas" cuyo primer número apareció en Enero del año subsiguiente. Fautin Latour fué uno de los miembros fundadores de la flamante asociación y contribuyó con dos hermosas planchas litográficas para la publicación del primer número del boletin. Los primeros dibujos del artista no interesaron mayormente al público pero Cadart se anticipó a la crítica descubriendo en su joven colaborador condiciones nada comunes de aguafuertista y litógrafo, y así, para estimularlo más, le encargó la ejecución de un álbum en el que debian intervenir además, cada uno con tres piedras litográficas, Manet, Lagros y Bracquemond. Las instrucciones de Cadart fueron seguidas al pie de la letra y poco después aparecía el álbum que fué una hermosa colección de litografías ejecutadas por los jóvenes artistas. Fantin Latour, por su parte, se reveló en este libro como un correcto artista y grabador excelente presentando cuatro grandes planchas: tres temas sobre el poema musical "Tannhauser" y una fantasía titulada "Les Brodeuses" que fué considerada como la mejor de todas.

Sin embargo, Fantin Latour no debía entrar en posesión de toda la técnica litográfica hasta diez años después y, justamente, en 1873, a raíz del gran festival organizado en Bonn como homenaje a la memoria de Roberto Schumann, nuestro artista que había asistido a la ceremonia, quiso también pagar su deuda de homenaje al malogrado genio de la música. Fué entonces cuando ejecutó la hermosa litografía titulada "A la memoria de Roberto Schumann". En este grabado—que es un gran anticipo de sus posteriores ensayos litográficos, Fantin Latour representa una jóven hada que deposita un ramo de flores sobre la tumba del músico. Es una concepción tan simple como delicada pero que técnicamente, revela una rica armonización de tonos oscuros. A partir de este año, Fantin Latour no deja jamás de fijar en la piedra litográfica sus interpretaciones sobre los grandes músicos y muchas otras poéticas visiones.

Ciertamente—agrega el crítico inglés —el nombre de Fantin Latour viene a



"SIEGFRIED Y LAS HIJAS DEL RHIN" POR FANTIN LATOUR



"SIEGFRIED Y LAS HIJAS DEL RHIN" POR FANTIN LATOUR



"LA DANZA" POR
FANTIN LATOUR

ser asi un sinónimo de excelente litograbador como ocurría en Londres con el de otro gran artista: Whistler; pero las obras editadas por el primero hasta 1890 fueron un poderoso estímulo para muchos artistas que abrazaron decididamente y llenos de entusiasmo el difícil género litográfico.

Los temas musicales predominan en toda la obra de Fantin Latour y, especialmente, los motivos tomados a la obra de Berlioz cuya ópera "Romeo y Julieta" le inspiró una de sus mejores y más poéticas interpretaciones litográficas: "El Aniversario". Sin embargo, después de su visita a Bayueyth en 1876, los temas wagnerianos son también frecuentes. Es cierto que sus interpretaciones musicales de Berlioz—cuya obra le interesaba particularmente—le valieron sus mas legítimos éxitos pero es también evidente que su éxito con Wagner, aunque no tan popular, fué igualmente considerable puesto que, no menos de treinta y cinco planchas litográficas fueron inspiradas por este maestro. En la ópera "Siegfried" encontró motivo para muchos de sus grabados wagnerianos como la famosa "Evocación de Erda" que para todos los críticos pasa por una verdadera obra maestra. Inspirado en el "Crepúsculo de los Dioses" produjo cinco litografías y, particularmente, las dos grandes planchas tituladas "Siegfried y las Ondinas del Rin" donde llega a la más culminante manifestación del arte decorativo. Con todo, fué Schumann, indudablemente, el compositor que ejerció una influencia más constante sobre el temperamento de Fantin Latour y uno de los más importantes tributos que se haya acudido a la memoria del joven y genial compositor es la magnífica litografía titulada "El último tema de Roberto Schuman".

Fantin Latour exploró también el terreno de los temas y alegorías mitológicos ejecutando, con tal carácter, diversas obras maestras entre las cuales se destacan "El baño", "Cazadoras", "La gloria", "Verdad", etc. "Las bailarinas"—que reproducimos también en este número—marca una nueva tendencia en la manera del autor que, influenciado por las corrientes ideológicas de su época, no pudo resistirse a las tentaciones del realismo integral. Esta tendencia que, ocasionalmente, aparece en sus últimas obras, se manifiesta sobre todo en dos planchas litográficas, justamente célebres: una que se titula "Las bordadoras" y otra "Ramo de Rosas" donde la técnica del arte litográfico llega a su más culminante perfección. Ambas piezas—de las que se hicieron tiradas muy reducidas—son tenidas en alta estima por los principales coleccionistas de grabados.

MARS.

BRYSON BURROUGHS

DECORADOR AMERICANO

HACE unos diez años, Berenson me convidó a comer en su villa cerca de Florencia. De sobremesa se habló de pintura y recuerdo que el inteligente crítico deploró amargamente el espíritu conservador de la pintura y el público americanos, tanto más incomprensible cuanto en los Estados Unidos no existe, como en Francia, por ejemplo, un arraigado sentido de tradición. Después Berenson habló con entusiasmo de Bryson Burroughs presentándolo como la única excepción valedera entre la universal mediocridad del arte americano en nuestros días; y yo que estimo en mucho la opinión de Berenson juzgo prudente iniciar con ellas estas notas acerca de Burroughs y su obra.

Nació el artista en Hyde Park, ciudad vecina a Boston en el año de 1869. Después de cursar las primeras letras en una escuela del Estado ingresó como alumno de pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes de Nueva York. Pasó luego para completar sus conoci-



"EL ULTIMO TEMA" DE
ROBERTO SCHUMANN
POR FANTIN LATOUR



"CAZADORA" POR
FANTIN LATOUR

mientos a la Academia Chanler y en 1890 se dirigió a Paris ingresando poco después en el taller de Luc Olivier Messon, un artista americano apasionado por el arte francés de la primera mitad del siglo XIX. Messon tuvo un buen discípulo y dió a Burroughs los sólidos fundamentos de una técnica sobria y de un colorido jugoso.

Por aquellos tiempos de incertidumbre estética—cuando el neo—impresionismo de Signac y Denis comenzaba a abrirse camino—la elección era por demás difícil para un temperamento tan apasionado como el de Burroughs. Optó, pués, por seguir las tendencias de Puvis de Chavannes el cual tuvo a bien estimular con palabras cordiales las buenas disposiciones del jóven artista. Burroughs, por su parte, no podía sustraerse a la influencia que por aquella época ejercía sobre todo espíritu sensible el grupo inglés de la «prerrafaelita hermandad»; y así, cuando Puvis de Chavannes quiso ver algunos de sus cuadros, Burroughs le mostró una tela de factura minuciosa titulada «El Angel de la Sagrada Pradera» que por su coloración simplista y su tendencia decorativa parecía inspirada en Burnes Jones.

Puvis miró el cuadro largo rato y dijo: «Este cuadro parece la obra maestra de un miniaturista antiguo o de un orfebre del Renacimiento. Es simple y puro como el alma de un niño». Sabido es el mérito excepcional que Puvis atribuía a la simplicidad y sobre todo, cuando iba unida, como en la obra de Burroughs, a un fin sentimiento estético.

En 1893, Burroughs se unió en matrimonio con Edith Woodman, la jóven escultora cuyo reciente fallecimiento deja un doloroso vacío en el arte americano. En 1895 él y su esposa realizaron un viaje de estudio por Italia y después de vivir algunos meses en Florencia volvieron a los Estados Unidos donde se radicaron definitivamente.

Además de su extraordinaria actividad de pintor, Bryson Burroughs es un apa-



"LA EXCAVACION"
POR B. BURROUGHS

sionado cultor del arte y uno de los espíritus más finos que yo haya conocido. En 1909 fué nombrado conservador de pinturas en el Museo Metropolitano de Nueva York y desempeña el cargo con una competencia excepcional.

No es ménos sugestivo como expresión de carácter artístico el entusiasmo de belleza que se manifiesta en él desde la juventud.

Los que hemos seguido de cerca la evolución de su obra y de su credo estético podemos comprobar ahora que ese entusiasmo, más espiritual que fogoso no se ha extinguido ni en la edad madura. El que fué ardiente admirador de la «Hermandad Prerrafaelita», especialmente de Rossetti, de Madox Brown y de Burnes Jones cifra ahora su entusiasmo en la obra de Mallory. Y con Mallory tiene el culto de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé y de Maeterlinck. Sin embargo Burroughs es un clasicista: su obra de arte ha bebido en las más límpidas fuentes de la Grecia pagana y de la Italia mística. Su entusiasmo de belleza ha buscado un medio de expresión en esa pintura simple, pura y transparente que nos muestra como un río cristalino el lecho de las grandes ideas clásicas. Adviértase de paso que los ídolos de Burroughs, el místico Verlaine, Mallarmé el hermético y Baudelaire el trágico son sus propios hermanos en el ideal de las ideas clásicas, circunstancia muy de tener en cuenta para cuando se haga el análisis completo del periodo francés llamado de «la decadencia» y que nos explica la indiferencia con que el público contemporáneo ha oido clamar a esos dos energúmenos que se llaman Max Nordau y Leon Tolstoy.

Desde su regreso a Norte América, Burroughs expresó constantemente el deseo de pintar la vida exterior, la vida



"DEMETER EN INVIERNO"
POR B. BURROUGHS



"LOS FUNERALES DE ADO-
NIS" POR B. BURROUGHS



"PESCADORES" POR
B. BURROUGHS

de su tiempo, tal como las cosas reales aparecen ante sus ojos de soñador impenitente. Su reciente cuadro «La Excavación» es un hermoso ejemplo de lo que puede realizar un fino temperamento de artista, imbuido de ideales clásicos, pero sometido a la incontrastable influencia de la vida moderna con sus principios diferenciales y sus nuevos elementos de acción. Burroughs ha vuelto pués al realismo integral de nuestros días pero sin deponer los medios técnicos de su cultura clásica. Anatole France es un excelente ejemplo de este dualismo esencial que comulgan muchos artistas contemporáneos. Es, en una palabra, el realismo objetivo, el realismo de las cosas exteriores tamizado a través de un admirable sentimiento de la fantasía. Los viejos mitos paganos, las leyendas medioevales, los poemas y las cántigas han proporcionado a Burroughs frecuentes temas para desarrollar su espíritu fantasista pero—y es otra concordancia con Anatole France—siempre ha tratado esos temas con un dejo de amable ironía, tras una especie de excepticismo virtual que mucho se parece a la irreverencia.

Su técnica impecable se presta a todos los caprichos de su arte y Burroughs, como pintor decorador pasa hoy, a justo título, por uno de los más sólidamente constructivos.

En los últimos años, Burroughs ha



"LA BARCA PESCADORA"
POR B. BURROUGHS

emprendido numerosas obras de decoración interior entre las cuales se destacan por su armonioso valor conjunto sus frisos decorativos para la residencia de Harry Harkness Flager. El salón decorado por el artista es uno de los mejores que existen en América. No es muy grande en sus dimensiones pero está construído con una profunda conciencia del ambiente moderno. Los temas elegidos por Burroughs proceden de la mitología clásica y han sido ejecutados con una técnica adecuada que nos recuerda a Claudio, Lorrain y a Puvis de Chavannes. Están inspirados en el espíritu del siglo XVIII cosa que ha permitido al artista explotar ventajosamente una de sus mejores cualidades: la vena fantástica.

Fuera de esta hermosa obra, Burroughs ha pintado numerosas telas y frisos decorativos con las leyendas más pintorescas del mito griego: «Venus y Adonis» «Demeter y Proserpina» «Eros y Psiquis», etc., pero lo que más ha interesado a la crítica es una série de telas con la vida de Santa María Magdalena.

Esta obra que nos muestra la última manera del artista está inspirada en los principios esenciales del neo-impresionismo francés cuyo arquetipo es Maurice Denys. Este movimiento artístico ha vuelto, como es sabido a las fuentes clásicas y si por su técnica es un resúmen del naturalismo y del impresionismo—ambos en sus conceptos integrales—por su esencia se acerca más al cauce del romanticismo. Esta reacción era inevitable para salvar el arte de la pendiente peligrosa en que se hallaba y ha encontrado en Bryson Burroughs un ferviente propagandista lleno de entusiasmo y de fé en la inmutable esencia de la belleza pura que es una en todos los tiempos y en todas las comarcas no obstante las transformaciones transitorias que sufren periódicamente la técnica y el método artísticos.

H. E. FIELD.



"PINOS" POR
A. SCHMIDT

LA PINTURA DEL PAISAJE ALPESTRE

PROPIAMETE dicho Giotto de Bondone (1266-1337), es el creador de la pintura alpestre, en cuanto incorpora al paisaje las representaciones características de dicha región. Un espíritu ancestral debía sentir en él todo el terror salvaje de esa montaña que nos evoca como un sitio de sufrimiento, donde Jesús encuentra numerosos condenados que Satán atormenta. Así, la roca, fantásticamente recortada, sobre un fondo de oro, se hace casi heráldica.

Desde esa época, la cadena de montañas no cesa de aparecer en las tablas de los primitivos alemanes y de los maestros, italianos, pero con un invariable carácter de detalle accesorio o de fondo como una zona transitoria, clara o sombría, de ese azul verdoso de los paisajes convencionales. Poco a poco una observación más minuciosa sucede a esas líneas escuetas; las paredes de la roca se acusan; los picachos comienzan a delinearse. Leonardo de Vinci, por ejemplo, acentúa el carácter del paisaje alpestre como si quisiera demostrarnos en toda conciencia el «alma» de la montaña.

Entonces, la montaña substancialmente comprendida se hace el corolario de las figuras; es el acompañamiento de las sonrisas enigmáticas, el eco del espíritu en otro mundo. Sombríos en "Mona Lisa", claros y llenos de sol en el azul transparente de "La virgen del Clavel», las cumbres montañesas se manifiestan como una melodía necesaria que canta a la sordina. Este tema vuelve siempre a presentarse ya sea en el retrato femenino de «La Ermita» ya en el de «San Gerónimo». Fantástico, surge como en un marco en «La virgen de las rocas», bóveda de rocas amontonadas, lugar hermético donde parece florecer el mayor de los misterios. Pero es en el cuadro de «Santa Ana», sobre todo, donde se manifiesta de un modo particular eso que hemos llamado «el alma de las montañas». Hay una singular analogía entre la expresión de esa cabeza con los ojos inclinados y

cómo llenos de un pensamiento insondable y la indefinible majestad de la montaña toda envuelta en nubes densas. Dijérase que la figura toda ocupa un sitio neutro entre el cielo y la tierra, los piés sobre la roca dura, al borde de un plano vertical, apenas esbozado, pero que nos dá la sensación de una profundidad infinita, de un impulso que se prolonga en las cimas lejanas.

Entre los maestros de la escuela holandesa, la montaña tiene también su parte pintoresca, no ya como una síntesis sinó como un detalle característico y, en ciertos cuadros de Brenghel aparece como un complemento necesario y hasta primordial de la obra. Sin embargo fueron Raysdael y Van Everdingen quienes primero la trataron si no pintándola directamente haciéndola presentir, por lo ménos, en sus afectos grandiosos. Estos hombres del norte fueron amenudo pintores de montaña llenos de audacia y fogosidad cuando expresaron los torrentes tumultuosos, los formidables ventisqueros, los cielos uracanados y los pinos sombríos. No era todavía la montaña verdaderamente pero si sus fuerzas vivas manifestadas en grandiosas impresiones y es así como por los holandeses se acerca y se prepara el ideal de los artistas modernos más concreto y más realista.

Recién en el siglo XVIII es cuando comienza a conocerse la montaña y a penetrar sus secretos. Ginebra es el centro principal de esa nueva tendencia en sus vinculaciones con la ciencia y con el arte. En 1872 se funda allí una sociedad para estímulo del arte con una clase de dibujo del natural. Pocos años después Saussure llega a la cumbre del Monte Blanco. La montaña quedó definitivamente conquistada y desde entonces el arte ha encontrado en ella una fuente viva de emociones pictóricas.

El libro de E. Rambert sobre Calame y su obra nos trae interesantes pormenores sobre los orígenes de la pintura alpestre: "Los pintores ginebrinos—dice —fueron casi todos en su comienzo hábiles miniaturistas sobre esmalte habiendo así pasado desde lo más pequeño hasta lo más grande. El primero que haya pintado del natural los ven-



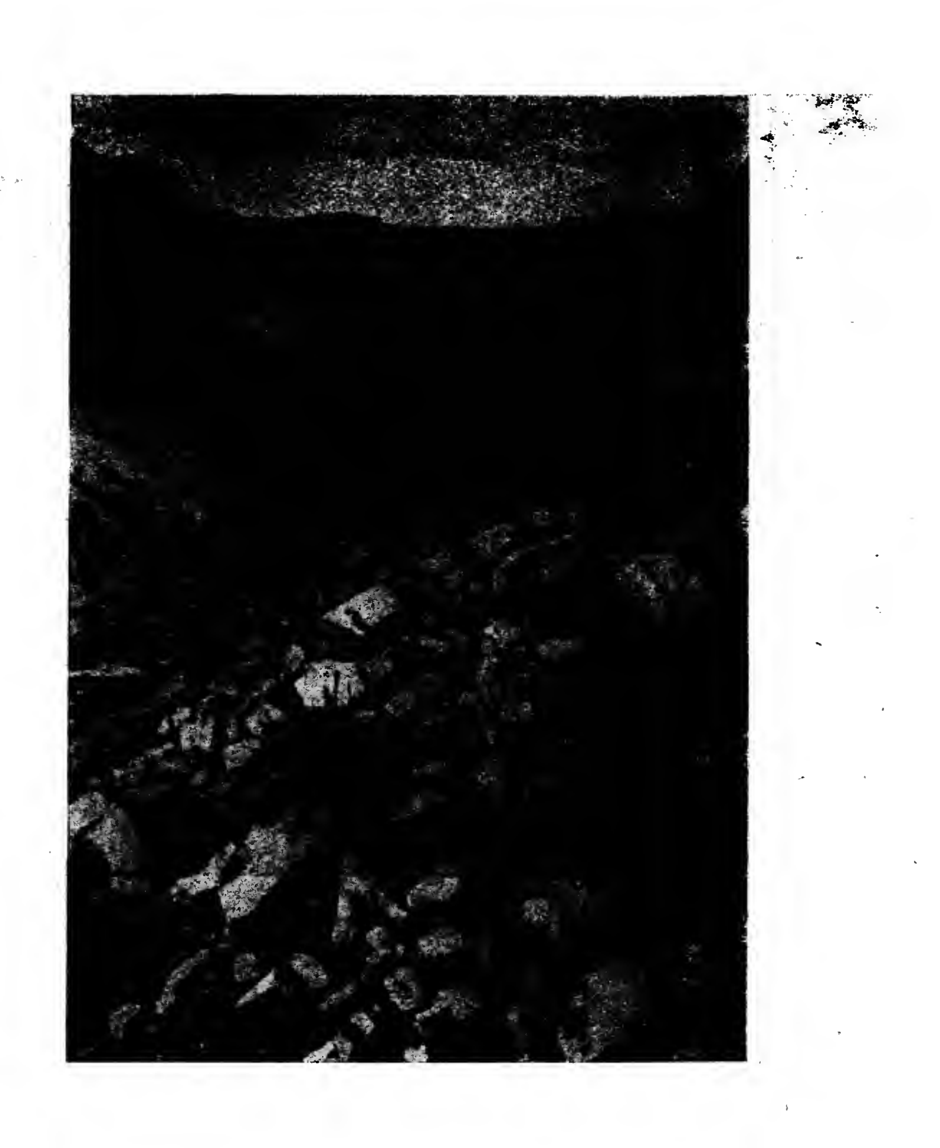
"LOS DIENTES DE VÉZIVY"
POR F. RIBAUPIERRE



"EL MONTE BLANCO"
POR ALBERTO GOS



"EL PINO Y LOS GUIJARROS"
POR A. SCHMIDT



"LA CANTERA"
POR A. MAIRET



“EL LAGO” POR
L. GOS (HIJO)

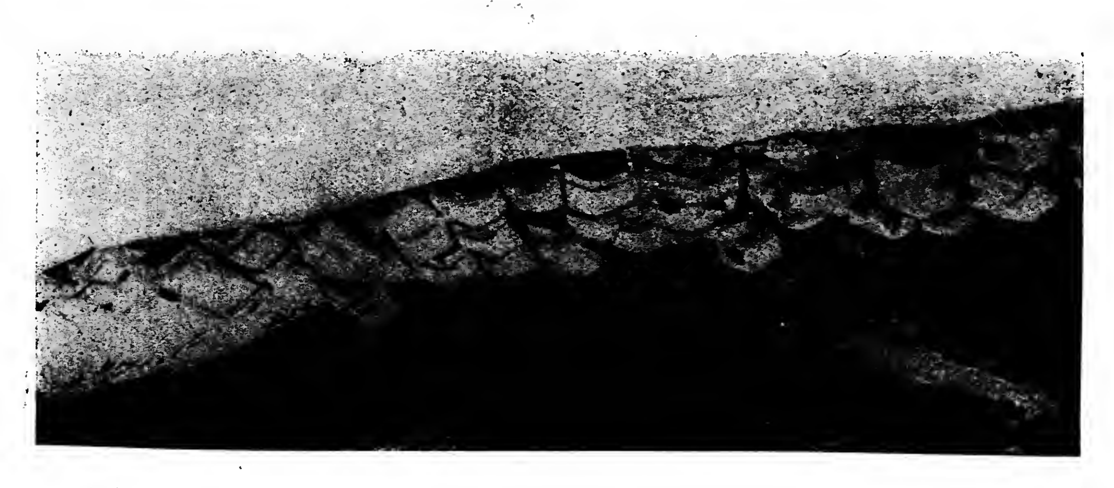


"VIÑAS EN MARZO"
POR ED. BILLE

tisqueros y las nieves perpétuas de los Alpes fué igualmente un miniaturista sobre esmalte, Marc Theodore Bourrit, que acompañó a Saussure en su memorable ascensión. Desde entonces reprodujo numerosas veces, pero siempre sobre esmalte, la cumbre del Monte Blanco».

Bourrit era sobre todo un naturalista y los cuadros que remitía a París a título de pensionista del Rey iban invariablemente al Museo de Historia Natural. Eran simples documentos científicos. Ahora no son sino documentos históricos. Bourrit no tuvo sino una influencia limitada sobre la escuela paisajista de Ginebra. Ya en 1773, De la Rive que había pasado tres años copiando y recopiando los grandes maestros holandeses, se aventura a realizar una excursión artística. Mas tarde visita Alemania, Italia y Holanda, se compenetra de las obras de Potter, de Poussin, de Lorrain y en 1803 ejecuta una tela de gran formato que meditaba desde tiempo atrás: una vista, o mejor dicho, un retrato del Monte Blanco. Veinte años después el pintor belga Maximiliano Meuron no obstante su larga estancia en Italia realiza otra página de pintura alpestre: "El Gran Eiger". Desde ese día, la causa del paisaje alpestre quedó moralmente ganada. Como se vé, la pintura alpestre no era sinó accidental, permanecía aislada y los pocos pintores que osaban emprenderla no consiguieron desentenderse jamás de las grandes tendencias clásicas, francesas, holandesas o italianas, que habían influenciado sus primeros estudios. Paulatinamente, el paisaje fué localizándose en el género alpestre, desembarazándose de las influencias ajenas, eliminando las escenas pastorales para presentarse tal como la vemos hoy: la montaña pintada por ella misma, verdadera realización de un arte nacional en el que habían de inmortalizarse Diday y Calame. Desde 1836 estos dos artistas rivalizan en animación y con igual talento, para penetrar más y más en la montaña abrupta, para conocerla a fondo en sus diversos aspectos y para interpretarla en su magnifica verdad. En 1839 Calame remitió al salón de París su famosa tela "Tempestad en Handek" y en 1840 Diday respondió con "La tarde en el Valle". Al año siguiente ambos obtenían el primer premio con otros cuadros del mismo género.

Habría mucho que decir sobre el desarrollo artístico de Didoy y Calame sobre todo, que sobrepasa a su maestro por la verdad mayor de sus obras pero basta con mencionar aquí estos nombres ilustres de la pintura alpestre a los que podríamos agregar todavía el



"LA ALDEA EN INVIERNO" POR ED BILLE

del conde Stanislas von Kalerenth que es el único pintor "esencialmente alpestre" que haya existido y que exista jamás en Alemania.

FRANCISCO GOS.

EXPOSICION DE HECTOR MANZO

LAS cuarenta y cinco telas que Héctor Manzo acaba de exponer en lo de Witcomb, tienen un valor pictórico muy fuera de lo común. Es el paisaje serrano, tan difícil de interpretar en la síntesis de un cuadro y tan interesante siempre para una paleta simple que no quiere sinó arrancar a la vida y a las cosas el carácter pintoresco que encierran, como un tesoro precioso, sus armonías de color, de luz y de ambiente.

Héctor Manzo ha ido, como tantos otros, a pintar la serranía cordobesa y ha vuelto, tras un provechoso viaje de artista, con ese conjunto de cuadros que hemos visto en su reciente muestra y, lo que es más, con una bien consolidada reputación de paisajista. Aquí, en su medio, Manzo es ahora de los que más se destacan en ese género, y bueno es advertir que para ello no cuenta con otra cosa que su profunda emoción de artista.

Un análisis muy detallado de su obra puede llevarnos, quizás, a conclusiones un poco reticentes sobre su cultura pictórica. Quizás también haya mucho de intuición en su técnica y en su procedimiento, pero lo que siente suple a lo que ignora y por un proceso de instintiva asimilación, llega a donde otros llegan con la razonada investigación del problema pictórico.

Su emoción — su capacidad emotiva para decirlo más propiamente—no tiene límites y lo mismo traduce en sus telas la joyante claridad de un mediodía lleno de azul, de luz y lejanías, como la nota mortecina de una mañana gris. Para él todo es bello con tal de que sea justo en sus analogías con la verdad de las cosas; y si en sus telas hay algo—muy poco—de interpretacion personal, es únicamente para reforzar el carácter decorativo de tal o cual paisaje sin modificar la indestructible estruc-



"IMPRESIÓN DE CÓRDOBA" POR H. MANZO



"ARROYO DE LAS TAPIAS"
POR HECTOR MANZO



"MAÑANA EN LA SIERRA" POR H. MANZO

tura con que la naturaleza trama, uniendo contrastes de luz y sombra, los temas que luego ofrece a los ojos del artista.

Y es así como la obra de Manzo se distingue por la justeza de sus tonos y la verdad de su carácter en forma tal que la impresión de la hora, del momento y del ambiente, no se presta jamás a la menor confusión. Su arte es simple como la vida y las cosas que él pone en sus cuadros, están en el plano justo que ocupan en la realidad, con la luz que adecuadamente tienen y la sombra que lógicamente proyectan.

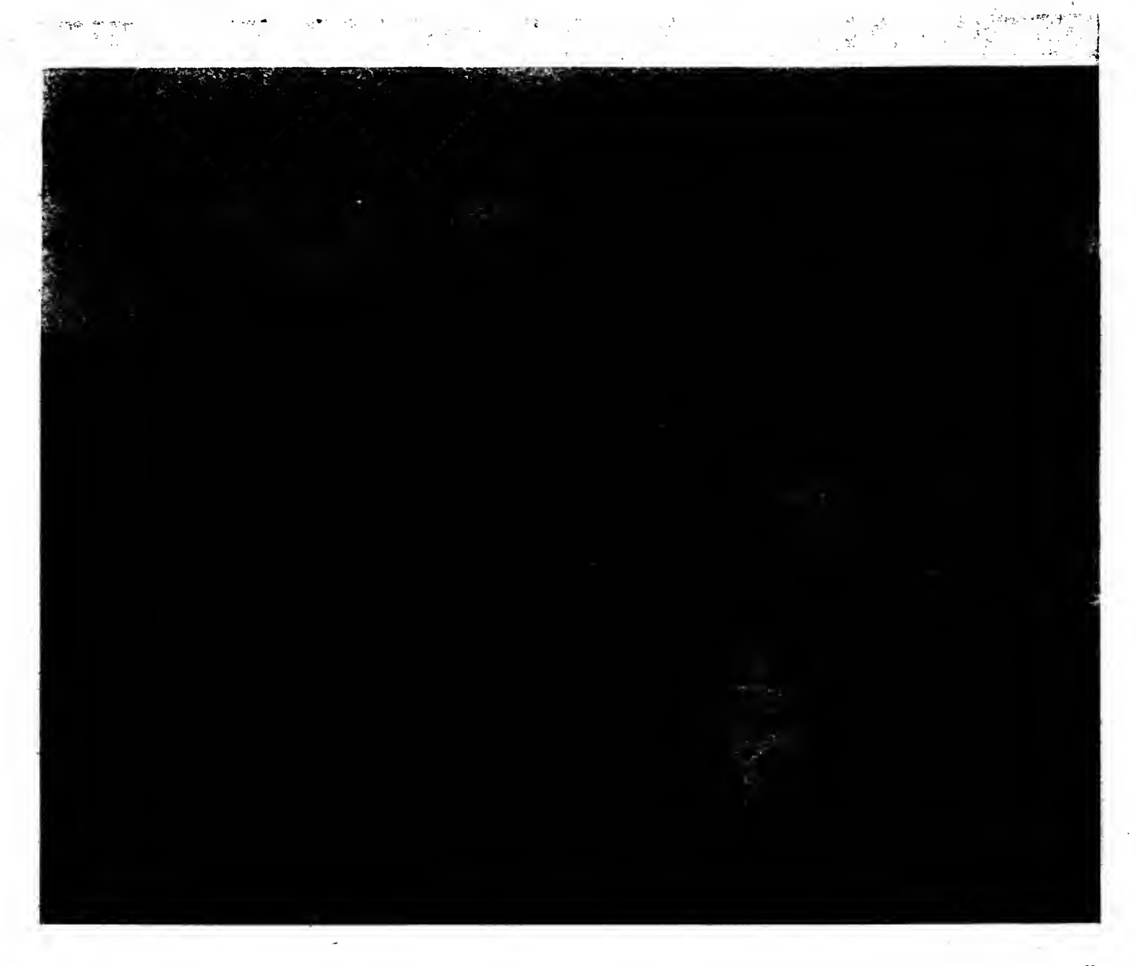
Demasiado sincero para componer, Manzo se limita a elegir. Sus temas siempre sencillos, se apartan con horror de lo convencional y de lo falso; es demasiado buen artista para no elegir bien, pero una vez que ha elegido, es demasiado consciente para alterar. En este sentido es lo que se llama un impresionista, no porque siga las corriente de tal o cual escuela, sino porque sus cuadros son simples impresiones del paisaje real donde nada falso se descubre ni en la composición ni en la técnica.

Todo lo contrario, si algo puede objetarse a su pintura es precisamente la demasiada sinceridad con que la siente. Tiene cualidades para mucho más y es posible que si pusiera en la ejecución de sus paisajes un poco más de «artificio»—léase «metier»—las gentes encontrarían su pintura un poco más concordante con el gusto actual.

Yo no le reprocho ni su sinceridad ni su simpleza, porque estimo en mucho estas cualidades que son para mi esenciales en arte, y creo que cuando ellas tienen dos cosas indispensables: el doble fondo de las ideas y el conocimiento de las reglas técnicas, son las más apropiadas para encarar con éxito el problema estético actual en cualquiera de sus manifestaciones.



"DIA GRIS" POR
HECTOR MANZO



"PIEDRA PINTADA"
POR HECTOR MANZO

Pues bien, con estas cualidades y con su fina sensibilidad de artista, Héctor Manzo ha realizado su muestra individual de paisaje y ha consolidado su buen nombre de artista. Cuarenta y cinco cuadros, como hemos dicho, figuraron en el catálogo, de los cuales trece de gran formato y treinta y dos pequeñas impresiones. Todas esas notas montañesas de cierta amplitud panorámica y algunas de acentuado carácter decorativo como su interesante composición del «Arroyo de las Tapias» (número 2 del catálogo) con un primer plano de piedras multicolores y agua cristalina que, gradualmente va esfumándose en azules lejanías de montaña. Aquí todo es luz y atmósfera clara: los árboles y las piedras vibran a puro golpe de sol mientras las cosas se reflejan en la corriente límpida del arroyo con su constante chispear de pedrería.

«Mañana en la sierra» era otra nota de amplia composición panorámica y de profundo sentimiento idílico, simple como un cantar y tranquilo como un salmo. Como la anterior, «Mañana en la sierra», resuelve un serio problema de lejanía montañesa, con tonos tan justos y valores tan exactos que resisten, como puede verse, hasta la ingrata síntesis del grabado.

Como un contraste violento con los dos anteriores, presentamos aquí otro cuadro de mérito, «Día gris» que el artista ha sabido resolver con igual desenvoltura, dentro de la gama gris esta tela puede pasar también como una obra concienzuda y jugosa donde el



"YACANTO" POR
HECTOR MANZO



"IMPRESION DE CÓRDOBA"
POR HECTOR MANZO



"MATERNIDAD" POR FELIX VOULOT

artista ha vertido a manos llenas su profunda sensibilidad de pintor.

"Piedra pintada" (N.° 10 del catálogo) y "Yacanto" (N.° 12) llamaron igualmente la atención, demostrando de una manera amable y grata a los ojos, que todas las armonías son posibles en la naturaleza y que el arte puede interpretarlas todas ajustándose a una observación tranquila y cariñosa de la verdad.

Debemos mencionar, por último, otras dos notas de alto interés pictórico: las "Impresiones de Córdoba" que figuraban en el catálogo bajo los números 25 y 44. Reproducidas aquí, ambas notas tienen un hermoso valor documentario que ayudan a comprender mejor esta fina personalidad de artista que busca la emoción de la naturaleza con ese espíritu contemplativo, con esa dolorosa inquietud de belleza en que coinciden siempre los poetas y los pintores del paisaje.

M. ROJAS SILVEYRA.

EL ESCULTOR FELIX VOULOT

UNA dulzura infinita, un exquisito don del amor apacible y de la armonía amorosa, una fina simplicidad, una elegancia obstinada—que es elección y expontaneidad al mismo tiempo—una discreción innata y tan mesurada que prefiere la tristeza a la elocuencia: tal es el arte de Voulot y, como tal, un ritmo de la gracia humana. Sus figuras



"VOLUPTUOSIDAD"
POR FELIX VOULOT

están animadas por la felicidad que esperan. Ellas creen que la vida es buena y nos trasmiten su propia dulzura. La reserva con que nos hablan de su dicha es una exquisita insinuación a la vida simple. Y la delicadeza es hasta un punto tal la fuerza viva del arte escrupuloso que, en este caso, es la mayor virtud de estas tentadoras imágenes.

En general, yo no separo nunca el arte de la vida pero aquí me sería difícil intentarlo. Amo el hombre en el artista y el artista en el hombre. Voulot me explica el carácter de sus obras y es en él que sorprendo su rareza. Nada tiene de esos artistas en boga que del más grande al más pequeño ahuecan la voz para decir lo que piensan o lo que no piensan y más á menudo, para no decir nada. Tiene horror al énfasis y a la vulgaridad.

Henos aquí en su taller. Nada aúlico ni de mujeres arrodilladas, ni de suntuosos lacayos. El rubio escultor de rizada barba, no pulveriza el mármol en átomos irisados. Como buen hijo de Apolo modelador, petrifica la materia y deja en paz los grandes discursos. Ha-



"MATERNIDAD" POR
FELIX VOULOT



"TEXTO SAGRADO"
POR FELIX VOULOT

bla con la mano y con los ojos como cuadra a su estado. El hombre mudo se anima: vive y se exalta cuando comienza a modelar. Entre sus dedos la tierra tiene frío y calor, se extremece, se dilata, se contrae. La masa comienza a transformarse; aparecen los contornos y asi se cumple el humilde milagro. Con una mirada aguda, a veces tierna, a veces maliciosa, el escultor se apodera del misterio de la línea y del plan. Y lleno de un fuego secreto lo realiza: lo ofrece a la luz. Entre todos los artistas el verdadero poeta y el escultor moderno son los más seguros de no sentirse comprendidos. Uno y otro son los hombres del estilo. El inmenso rebaño de los hombres de letras cumplen en los periódicos su abominable oficio; y el batallón de los estatuarios modelan el yeso, funden el bronce, pulen el mármol para las plazas públicas que son el periódico de los periódicos. Entre ellos no aparecerá jamás ni un gran escritor ni un gran artista. El pueblo mediocre que va y viene por la plaza pública no mira sino la "crónica policial" de la escultura; esas horribles alegorías que se siembran acá y allá a la gloria de las profesiones liberales y de los oficios serviles, rodeados de sus aprejos obligatorios y de mujeres sin nombre que son las ideas abstractas: la química y la quinina; el bacalao y la moral; el trabajo y el biberón. Quién advertiría entre este fárrago de cosas cursis, una bella forma, un cuerpo grácil, una línea esbelta? Félix Voulot es el mejor ejemplo: se entrega a sus figulinas y deja a los retóricos las montañas de mármol y los colosos de bronce; porque eso les es necesario para narrar sus anécdotas a un siglo de porteros y de forzados.

Voulot detesta el gesto y no lo comprende en el carácter. Más aun, por la época de sus primeros ensayos tuvo como todos los jóvenes la pasión del movimiento pero, paulatinamente, va acercándose cada vez más a los movimientos invisibles que semioculta la quietud



"PRIMAVERA"
POR FÉLIX VOULOT

apacible; a esos sentimientos que un pensamiento superior ordena y que encuentra una especie de calma en su expresión. En fin, a medida que se adhiere más a la naturaleza, va acentuándose más en él la tendencia a elegir entre los objetos y los temas. Tiene un juicio difícil y no sustrae ni sus propias obras a la extremada severidad de su gusto: no sé de otro hombre cuyo gusto en arte sea igualmente hostil e infalible. No se contenta nunca de primera intención y tortura sus bocetos hasta lo inverosímil. Un croquis escultórico no le satisface por lo mismo que son tan grandes su amor por la forma y su conciencia del arte. Ni siquiera esa habilidad que hace en tantos hombres las veces de talento: la habilidad de vestir una figura para ocultar capitales deficiencias de modelado. Los ropajes de Voulot son sinceros: los verdaderos ropajes no disimulan el desnudo; antes bien, lo revelan.

Demasiado fiel a la naturaleza para corregirla, busca en el modelo que imita la expresión oculta e ideal. Las dos cualidades, las dos virtudes más puras de este artista son tan raras una como la otra y mucho más raras cuando aparecen heridas: el sentido decorativo y el sentido de la vida íntima.

Nada de mórbido en este arte donde, sin embargo, nada es tampoco grosero ni vulgar. El artista tiene un corazón sano pero ama la elegancia hasta el



"MATERNIDAD"
POR FELIX VOULOT

punto de ser a veces un poco preciosista. Paciente como un artífice de los viejos tiempos, nos demuestra que ha dibujado mucho y su dibujo es tan fácil, tan espontáneo que jamás hace un boceto sobre papel: dibuja al mismo tiempo que modela. Pocas veces figura el hombre en sus obras: tiene una marcada predilección por el cuerpo femenino. Jóvenes madres y bailarinas, todas son distintas estrofas de un mismo poema: la mujer. La danza y la maternidad. Son las dos edades de la mujer en el amor.

Y nada más casto que sus desnudos femeninos. La castidad, sin embargo, no es una virtud en arte y menos aun en la escultura. Los desnudos de Voulot tienen la prudencia en la vida simple. Hablan de la necesidad y de la augusta fruición a que están consagrados los cuerpos. La belleza de las doncellas es la belleza de las flores que deben ser fecundadas aunque en el destino no deban serlo. Las doncellas de Voulot son amables en todos sus gestos que expresan la vocación de ser amadas. Su alegría y su grácil sonrisa son también como un guiño que hace al

amor. La juventud de la mujer es un tesoro de alegría, sin razón y sin causa. Ríe: porque vive para el amor y para ser amada.

Como su arte, Voulot tiene la franqueza y la distinción naturales que él estima en tanto; una cabeza bien modelada que es más la de un caballero que la de un labriego; ojos serios, serenos, tranquilos y del azul más cándido; una mirada que sabe ser inquieta o irónica y que se anima en la dicha v en el placer; el tinte vivo deja ver la sangre bajo la piel; una barba que parece cobre puesto al sol y los cabellos de ese rubio plateado que mata la blancura de los copos; una mano robusta sin ser deforme, mano ruda y elegante al mismo tiempo, mano de artista que toca los objetos, que los aprecia al tacto y saborea en la forma pura sus más puras emociones. Tal es el artísta, sin violencias, sin durezas, marchando tranquilamente hácia un destino que será el que los dioses quieran pero digno siempre de su orgullo y su paciencia. De todos nuestros escultores Voulot es el que más me hace pensar en Corot; y como el gran maestro del siglo XIX sé que para él la gracia de la bondad es como el alma viva del arte.

ANDRES SUARÉS

RAFAEL DE URBINO

VI CENTENARIO DE SU FALLECIMIENTO

HACIA las postrimerías del siglo XV, Federico Montefeltre, príncipe esclarecido que consagraba sus breves ocios de soldado a proteger las artes, embellecer su palacio y completar sus inestimables colecciones de arte, de pintura y manuscritos, hizo de la vieja ciudad de Urbino uno de los más importantes centros culturales de Italia, transformando su corte ducal en un sitio de reunión para todos los pintores, arquitectos, poetas, humanistas, etc., a quienes atraía la opulenta prodigalidad del Mecenas.

Entre los satélites menos brillantes de Montefeltre contábase cierto Giovanni Santi, radicado en Urbino hacia la mitad de dicho siglo. Aunque pintor de gran habilidad, formado quizás por Lorenzo de Firenzo, juzgó, necesario en los primeros tiempos de su llegada, suplir a sus modestos estipendios, traficando como lo había hecho su padre en granos, aceites y otros géneros alimenticios.

La diversidad de sus talentos, sin embargo lo llevaron pronto a las primeras jerarquías, asegurándose una posición destacada como pintor y poeta de la corte; porque, efectivamente, mucho más importante que todas las obras debidas a su pincel, nos ha dejado una crónica rítmica de 23.000 versos, compuestos al modo dantesco y en la que glorifica las virtudes y hazañas de su amo. Este Giovanni Santi era favorito, sobre todo, de Isabel Gonzaga, la joven esposa de Guidobaldo, hijo mayor del príncipe y la alta estima en que ella le tenía queda expresada en una carta que dirige a su cuñada informándola sobre la muerte del pintor de la corte.

Del matrimonio de Giovanni Santi con María Ciarlo nació el viernes 28 de marzo de 1483, un hijo destinado a conquistar en vida no obstante lo mucho que fué breve, una gloria que pocos mortales han podido conquistar. Este niño al que bautizaron con el nombre de Rafael—el divino Rafael como le llama la posteridad — fué una de las más puras glorias del Renacimiento y uno de los más famosos pintores que hayan existido en todos los tiempos.

La esencia del arte — se ha dicho — consiste en el poder, en la facultad, de expresar una emoción. Una pintura puramente imitativa que no revela nada de lo que ha sentido el artista en el momento de ejecutarla deja de ser obra de arte por más grandioso que sean el tema y el asunto. Un tema vulgar, por otra parte, puede llegar a lo sublime por efecto de la emoción expresada; y esto que justifica la ilusión común de



"EL PARNASO" (DETALLE)
POR RAFAEL

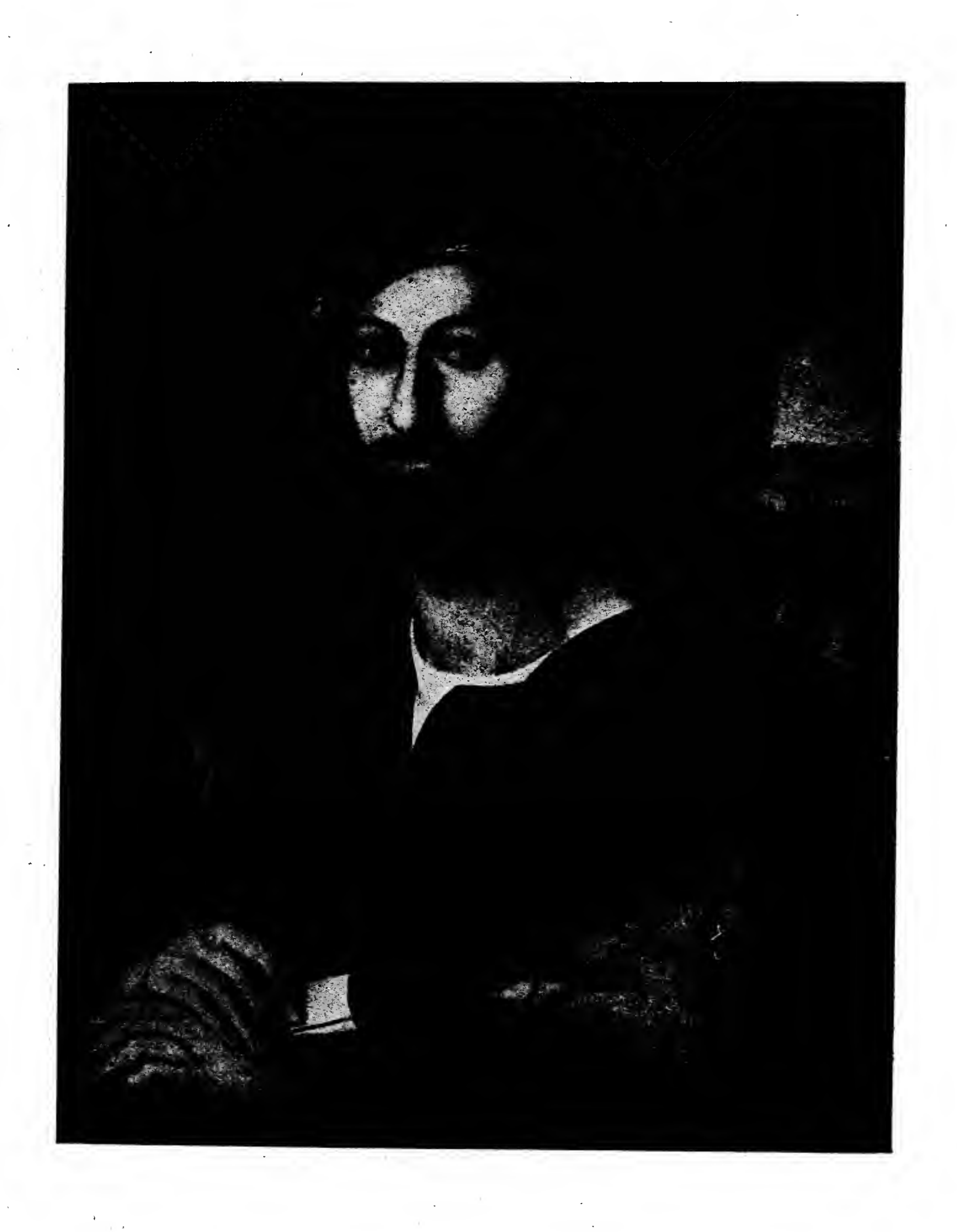
que el arte y la belleza estan unidos de un modo indisoluble, justifica también la predilección demostrada a Rafael por todas las generaciones sucesivas; a Rafael cuyo pincel quíso expresar la belleza en el amplio sentido que les dan los clásicos.

Pero la gloria de Rafael no estriba solamente en este inextinguible anhelo de belleza: al mismo tiempo supo desarrollar el arte de la composición hasta un punto inverosímil ajustándola — cosa que parece patrimonio de todos los artistas de la región Umbría — a una visión clara, directa y mesurada de todo lo que es necesario a la comprensión inmediata de la idea o el episodio pintados. A la primer mirada, la obra de Rafael, sea una pequeña pintura de panel o un fresco monumental, revela su objeto y su propósito y esto de una manera tan completa, tan lúcida y tan persuasiva, que no podría obtenerse por ningún otro método de expresión. Con infalible seguridad encuentra el medio más corto de fijar armoniosamente la idea, la forma y la emoción que en su obra aparecen siempre unidas, en un conjunto perfecto.

Otra razón del poderoso encanto que nos producen siempre las obras de Rafael— y aquí está quizás la característica más especial del periodo en que vivió — consiste en que su arte logró unir en un cauce magestuoso los dos movimientos más grandes, las dos corrientes más tumultuosas que hayan inflamado jamás la imaginación de la Europa civilizada: la antigüedad clásica y la fe cristiana. Tratadas por Rafael dejan de ser incompatibles y viven de acuerdo en esa mesurada armonía que es el sello de su arte.

El cristianismo nos aparece bajo los clásicos ropajes del mundo antiguo pero al mismo tiempo nos muestra los mitos y la filosofía antiguos en íntima relación con el dogma y el espíritu cristianos. Rafael infunde nueva vida y sangre nueva en las ruinas del Paganismo grecoromano diferenciándose en esto de Mantegna que siempre fué frío y clásico en sus *reconstrucciones* del mundo antiguo.

Rafael acentúa el significado humano de la Virgen y el Niño por que rechaza



"GIULANO DE MEDICI"
POR RAFAEL



"LA MADONA DE LA CASA TEMPI" POR RAFAEL



"LA MADONA DEL CARDENAL" POR RAFAEL

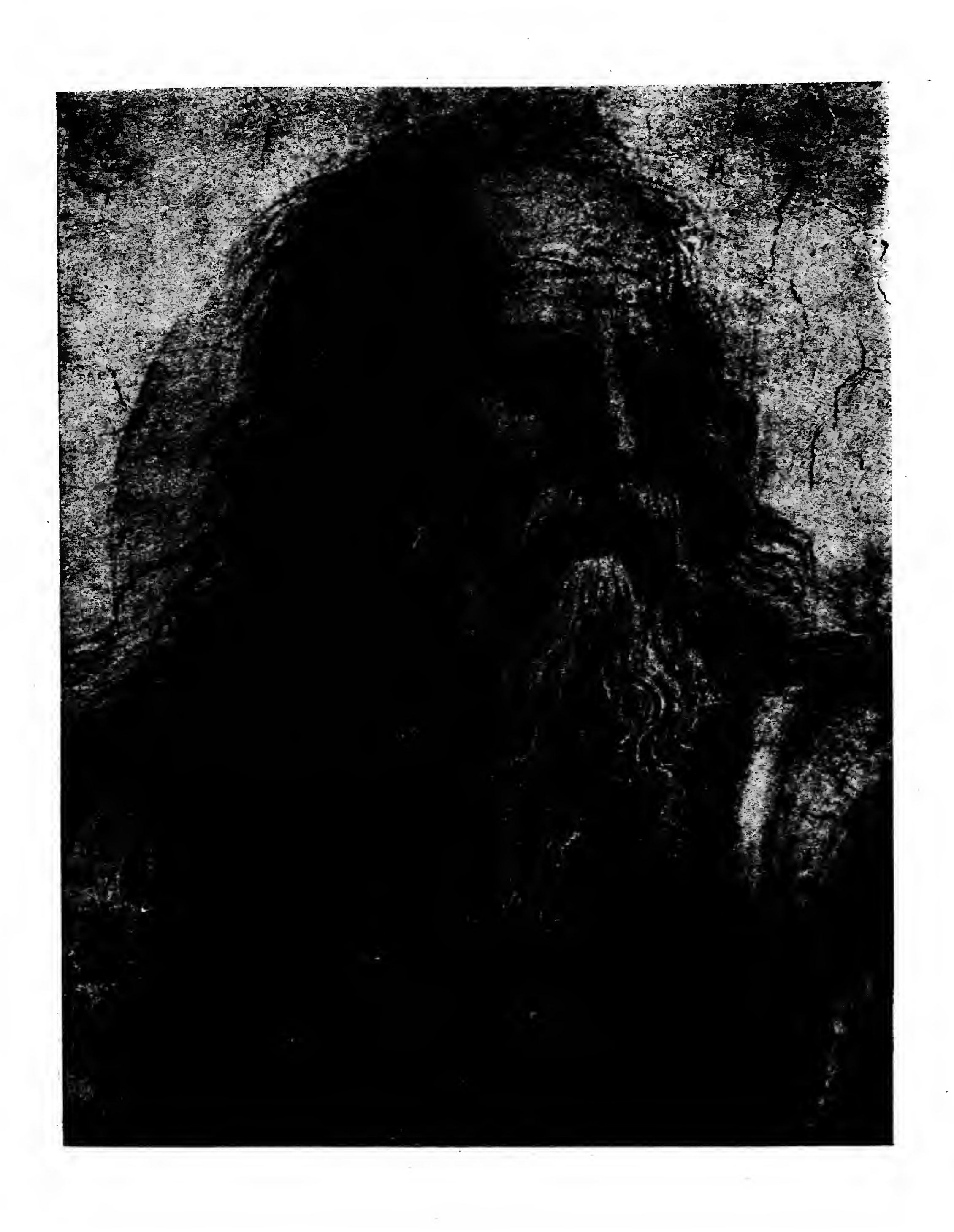
todo simbolismo teológico poniéndonos ante los ojos el divino milagro del amor maternal. Casi imperceptiblemente sus Eros se transforman en ángeles y el Jehová de su «Visión de Ezequiel» evoca el Júpiter Olímpico.

Del mismo modo que Timoteo Vitti, Perugino, Fra Bartolomé, Leonardo, Masaccio, Miguel Angel y Sebastián del Piombo— que le trasmitieron algo del resplandor veneciano—fueron las fuentes de donde Rafael extrajo su conocimiento de la técnica, del color, de la composición y demás elementos del estilo pictórico, del mismo modo los humanistas le abrieron el camino en todo cuanto concierne al aspecto intelectual de su arte. Sus maravillosas facultades de asimilación rápida le permiten, por otra parte, apropiarse todo lo que encuentra digno de imitación entre sus predecesores o contemporáneos y completar así sus conocimientos técnicos a una edad en la que, a muy pocos seres, les está dado poseer una maestría perfecta. Su clara inteligencia ayudada por el deseo, no siempre desinteresado, de complacer a sus amos, le impulsaban a inspirarse con un éxito siempre ruidoso, en las ideas desarrolladas por los más profundos pensadores de su tiempo.

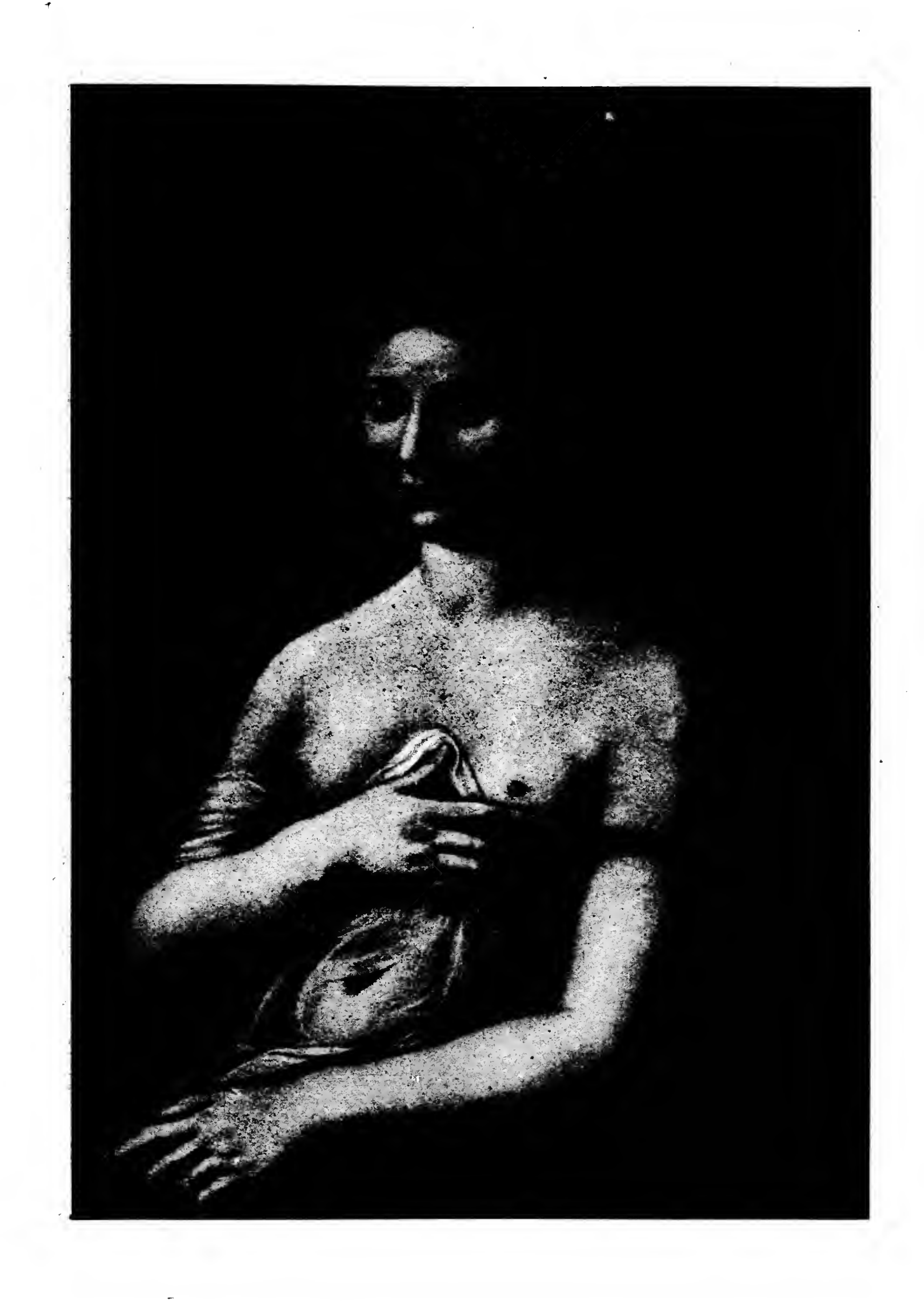
A los efectos de clasificar convenientemente su obra artística, la vida de Rafael puede dividirse en tres grandes períodos que marcan otras tantas fases de su evolución. Abarca el primero los nueve años (1495 - 1504) que el artista pasa en el taller de sus dos primeros maestros, Timoteo Vitti y El Perugino, dedicándose a una labor de copista que solamente su enorme y prematuro talento podía sacar del terrible anónimo en que yacen tantos discípulos del Perugino. De este período datan algunas obras famosas tales como «El matrimonio de la Virgen» (1502), «La visión del gentil hombre» (National Gallery), «San Miguel Arcangel» (Museo del Louvre), y «Las Tres Gracias» (Museo de Chantilly). Estos tres cuadros están firmados y fechados por Rafael en 1503. Al año siguiente terminaba «La Crucifixión» (Galería Mond), «La Coronación de la Virgen» (Vaticano) y «La Madona del Condestable» (San Petesburgo), además de algunos retratos tan vigorosamente ejecutados que durante muchos años se han atribuído a Holbein.

El segundo período (1504 - 1508) comprende los cuatro años memorables que Rafael pasó en Florencia en contacto con los grandes maestros que tan considerablemente habrían de influir en la formación de su personalidad definitiva: Miguel Angel y Leonardo, Nasaccio y Ghirlandaio. A este período corresponden numerosos retratos del artista inspirados en Leonardo y otros cuadros tan famosos como «La madona del Gran Duque» (Palacio Pitti), «La madona de Casa Tempi" (Munich), «La Virgen de Orleans» (Chantilly), «La madona del Cardenal» (Museo de los Oficios), «La Virgen del Cordero». (Museo del Prado) y «La Bella Jardinera» (Museo del Louvre). «La inhumación de Jesús» (Galería Borghese) fué pintada por Rafael en 1507 pero no en Florencia sinó en Perusa.

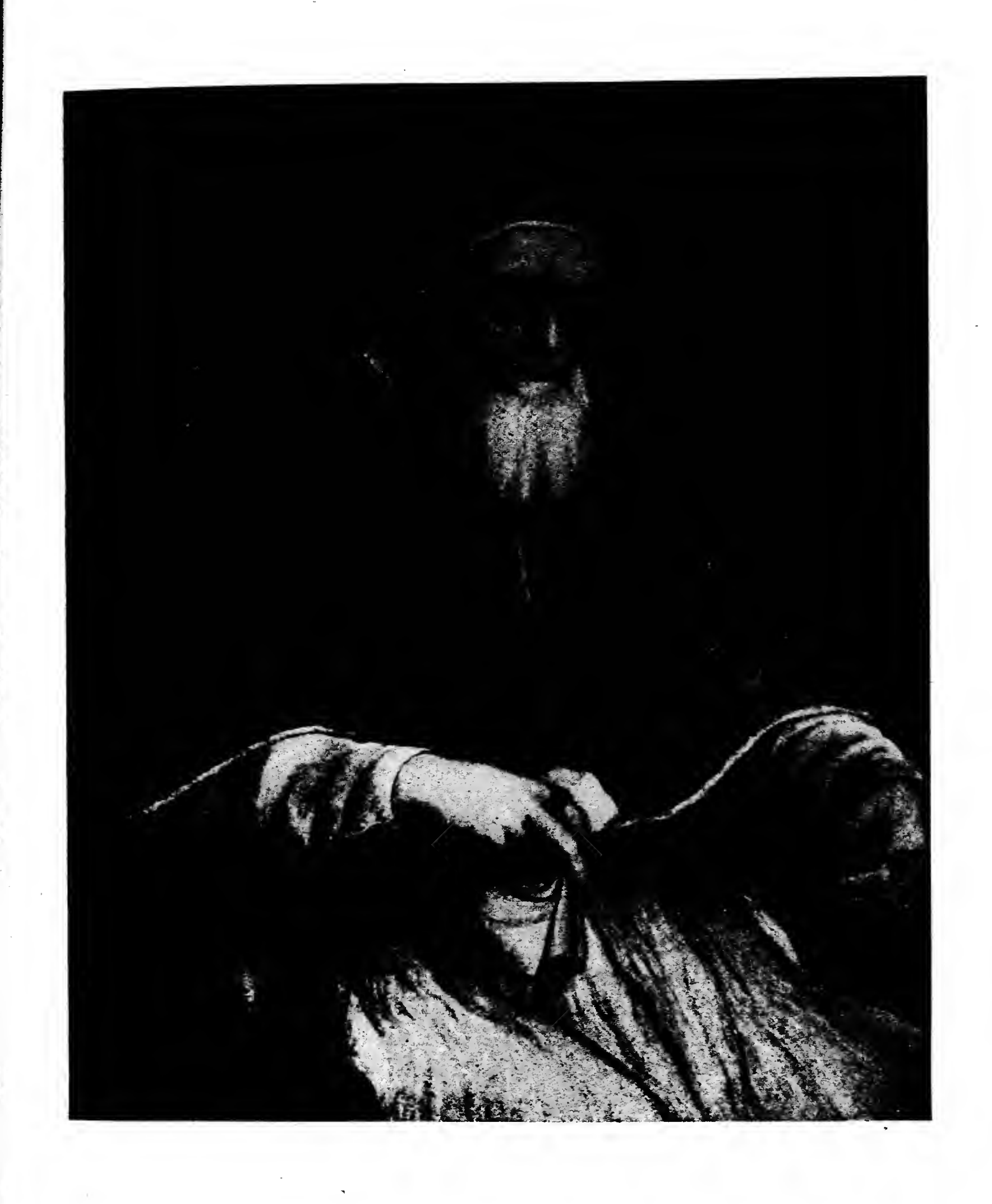
El tercer y último periodo de la vida de Rafael, abarca los doce años que pasó en Roma desde 1508 hasta su muerte. Es el más importante de los tres periodos no sólo por el mérito de las obras pintadas en su transcurso sinó también por la culminante posición que le conquistó su génio extraordinario en la corte de los Pontífices. De las obras ejecutadas por Rafael en este ciclo de doce años debemos recordar en primer término las siguientes: «La disputa del Sacramento» y «La escuela de Atenas» (Stanza della Signatura) «La expulsión de Elliodoro», «La misa de Bolsene» y el famoso «Retrato de Julio II». De los últimos años del artista datan el célebre retrato de «La Fornarina», «La dama del Velo», «La madona de San Sixto», y «La Transfiguración» (museo del Vaticano), como así mismo algunos frescos inmortales: «El



"CABEZA DE PLATON" (DETALLE DE LA ESCUELA DE ATENAS) POR RAFAEL



"RETRATO DE LA FOR-
NARINA" POR RAFAEL



"JULIO II"
POR RAFAEL

incendio de Borgo» (Vaticano) «El fresco de Galatea» (Villa Farnese) y «El plafon de la capilla Chigi» (Santa María della Pace). En 1516, por último, llevó a cabo la decoración de los baños en el palacio del Cardenal Bibbiena.

Poner en duda que la idea general— y quizás también los detalles — de una obra tan prodigiosa, por ejemplo, como los Frescos de la Stanza hayan podido tener orígen en el propio cerebro de Rafael no es en modo alguno menoscabar sus mérito.

Trece años tenía cuando entró en el taller de su primer maestro (Timotteo Vitti) y apenas veinticinco cuando puso manos a su primer obra maestra (los frisos de la Stanza); y los años intercurrentes los había consagrado con tal ardor al estudio de su arte y a la ejecución de encargos importantes, que es imposible creer que haya tenido tiempo disponible para la enseñanza de los libros. Sin embargo, esto parecería indispensable para permitir la concepción y ejecución del plan de la Stanza con todas sus alusiones históricas y sus alegorías. El milagro verdadero estriba, entonces, en que Rafael haya podido asir todas las sugestiones ideológicas que le llegaban de fuentes tan diversas y mezclarlas de manera que formasen ese conjunto de belleza inmortal.

La vida de Rafael ha sido ampliamente estudiada en las tres faces primordiales que presenta: sus primeros estudios con Timoteo Vitti y el Perugino (1495 - 1504); su estancia en Florencia donde conoció en el taller de Baccio de Agnolo a los hombres que más habían de influir sobre su educación pictórica (1504 - 1508); y, finalmente, su glorioso periodo de Roma (1508 - 1520) donde saboreó todas las dichas de la fama, de los honores, de la fortuna y del amor a una edad en que muy pocos hombres han terminado apenas de modelar su temperamento. No hemos de insistir, pués, a este respecto ya que nuestros lectores tienen sobradas fuentes de información; pero diremos, sí que una carta escrita por Rafael a su tío Simón Ciarla en Julio de 1514 adquiere gran importancia por la luz que arroja sobre la vida privada y el carácter del artista. Está escrita por un hombre que se muestra a la vez colmado por el éxito y modesto; un hombre que hallándose en pleno goce de todo lo que su buena estrella y su talento le confieren no parece ni arrogante ni vanidoso.

Esta carta con las alusiones matrimoniales que encierra — y particularmente su proyectado casamiento con la sobrina del Cardenal Bibbiena—nos conducen a un capítulo de los más interesantes y de los más discutidos en la vida de Rafael: su irregular vinculación con la bella Fornarina de que nos hablan Vasari y Fabio Chigi en sus famosas crónicas de artistas. Varias y muy valiosas pruebas se han acumulado últimamente acerca de la nebulosa existencia de la Fornarina a quien los mencionados escritores nos presentan como hija del panadero Francisco de Siena. Entre esas pruebas debemos mencionar en primer término las que presenta, perfectamente documentadas el libro de Rodolfo Lanciani; pero la más convincente de todas no figura en él: fué encontrada el año 1897 en los asientos de la Congregación de Santa Apolonia (Roma) especie de casa de refugio para mujeres pobres y cortesanas arrepentidas. El asiento a que nos referimos fué hecho el 18 de agosto de 1520, cuatro meses después de la muerte de Rafael y en el consta el ingreso en dicho establecimiento de «la viuda Margarita hija de Francesco Lutti de Siena».

La absoluta coincidencia de fechas y de nombres disipa toda duda demostrándonos ser exacta la afirmación de Vasari ya que esta «Viuda Margarita» y la bella Fornarina, hijas del panadero Francisco Lutti de Siena, son una misma persona: la magnífica criatura que sirvió de modelo a Rafael para «La mujer del velo» para la «Virgen de la capilla Sixtina» y para su hermosa «Santa Cecilia».



"LA INHUMACION DE JESUS" POR RAFAEL

En los primeros días de abril del año 1520, Rafael cayó enfermo con unas fiebres malignas que lo consumieron en pocas horas. Redactó su testamento el 4 de abril y falleció el 6 del mismo mes.

Vemos por este testamento que el artista se arrepintió de su actitud hacia María Bibbiena y en efecto, dispuso que de su peculio se le erigiera un túmulo con el siguiente epitafio: «Nos: Baltazar Turini de Pescia y Juan Bautista Branconi de Aquila, ejecutores testamentarios y recipendiarios de las últimas voluntades de Rafael, hemos elevado este monumento a la memoria de su prometida María Bibbiena a quien la muerte privó de un dichoso matrimonio».

Después de reservar a la Fornarina una suma de dinero que le permitiera vivir cómodamente, Rafael dejó su fortuna de 16.000 ducados a sus parientes y discípulos predilectos: Julio Romano y José Penni. Fué enterrado en el Panteón cerca de María Bibbiena. Su epitafio fué escrito por el cardenal Bembo y el conde de Castiglione que tradujo asimismo su dolor en un magnífico soneto.

«La muerte de Rafael—dice Vasari—fué amargamente deplorada por toda la corte papal, no sólo porque el formaba parte de ella como Chambelán del Sumo Pontífice, sino también porque León X le tenía en tan alta estima que su pérdida causó a este soberano una pena cruel».

LA DIRECCIÓN.

PLATICAS

INFORMACIONES EUROPEAS

OBEDECER los consejos de la experiencia y trasladarlos a la obra de arte con todos los miramientos debidos a la técnica—escribe en la revista «The Studio» su corresponsal en París—es la función esencial de un artista que aspira a consagrar los prestigios de una personalidad intacta. Tal es el caso de Guillermo Laparra, como hemos podido verificarlo en su reciente exposición individual de la Galería Georges Petit; acontecimiento que no ha pasado inadvertido para la crítica francesa y que revela uno de los más frescos talentos artísticos del momento.

Merecedor del Gran Premio de Roma en 1898, fuera de concurso en el Salón de los Artistas Franceses, Guillermo Laparra aprovechó su estada en la famosa Villa Medici y las oportunidades que allí se le ofrecían para estudiar conscientemente las obras maestras de la escuela italiana acumuladas en los principales museos de la península. Ellas influenciaron de un modo particular la imaginación del joven artista, desarrollando en él un inagotable anhelo de belleza, bajo los múltiples aspectos que asume la pintura en los grandes períodos de su evolución. Además de Italia, Laparra visitó por aquella época a Grecia, Túnez y gran parte de Egipto.

Pero, por grande que fuera la impresión que Italia produjo en el espíritu del artista, mayor y más profunda se la reservaba España, el maravilloso país de Goya, Velázquez y Ribera. La visita a España se hizo desde entonces una necesidad para él y durante sus posteriores excursiones allende los Pirineos, su vigoroso talento de pintor fué madurando paulatinamente hasta llegar a lo que es hoy día.

«España es un maravilloso contraste de luz y sombra—escribe el artista describiendo su último viaje por ambas Castillas—; pero la España que yo deseo expresar es la que vive en el fondo de los monasterios y en los patios de los pueblos; es la España acestral, intacta, soleada y triste al mismo tiempo con su tierra gris y sus llanuras dilatadas. Es el país un poco legendario todavía que vibra y canta en el tono de sus coplas melancólicas y en el aroma de las viejas cántigas...» Y es así, indudablemente, por que esa y no otra es la España que nos ha dado el artista en sus «Coplas», (Museo del Luxemburgo); en sus admirables impresiones de Toledo; en

sus «Mendigos Cantores» del museo municipal de París y en esas numerosas escenas de interior conventual, austeramente sombrías como «La Separación», «El benedicit» y «La lección de piano en el convento» que el artista expuso con éxito tan lisonjero en el salón oficial de 1914.

Fuera de estas obras que documentan su visita de estudio a través de la España monacal y sombría, debemos mencionar especialmente otros muchos cuadros igualmente famosos: inspirados en Italia, tales como «El locutorio de San Damiano», «La iglesia de San Francisco» y «El claustro de San Lorenzo» por no citar otros interesantes recuerdos de Asís y Carrara. Entre otras obras que consagran el nombre del artista. cabe recordar un hermoso tríptico decorativo inspirado en los clásicos *vitraux* de Albi; «El Pedestal», un cuadro alegórico que parece condensar los últimos acontecimientos del mundo con un extraordinario poder profético; «La mimosa», un conmovedor episodio de guerra ejecutado por el artista cuando prestaba servicio activo en el frente francés y otros cuadros de carácter, dispersos hoy en numerosas pinacotecas y colecciones particulares.

Para terminar esta breve reseña deberíamos aludir también a sus interesantes estudios de desnudo, que caracteriza una técnica admirable y un profundo conocimiento anatómico, así como algunos retratos notables, especialmente el de un hermano del artista—como él gran premio de Roma, pero en música—el del profesor Metchnicoff, el del cardenal Merry del Val, etc. Todas estas obras figuraban en su reciente muestra individual y mucho han contribuído al éxito lisonjero que la coronó.

Guillermo Laparra, no es sólo un gran pintor, sino también un delicado temperamento de artista apasionado por la belleza exterior de las formas y un espíritu profundamente analítico en todo lo que interesa a la inteligencia humana.

EL ARTE EN EL JAPÓN

LA exposición anual de arte (Academia Mombusho) que acaba de realizarse recientemente en Tokio y Kyoto contiene gran número de obras representativas de los más afamados artistas japoneses contemporáneos pero desgraciadamente—como lo hace notar Jiro—Harada, el inteligente corresponsal de «The Studio»—no todos han estado allí representados porque los elementos más jóvenes y agresivos han constituído asociaciones propias como la Bijustsu—In, que agrupa a los pintores que siguen el clásico estilo Nipón; La Nika-Kai para los que pintan al óleo según la técnica europea y la Kokuga-Sasaku-Kyokay, por último que es un resúmen intermedio de los dos anteriores.

Los miembros de estas asociaciones rehusan contribuir al Salón Oficial de Mombusho pero, a despecho de estas disensiones, el «Bunten» como se designa habitualmente a la muestra anual patrocinada por el gobierno, continúa siendo la más popular manifestación del arte japonés.

Me propongo ahora—escribe el mencionado Harada — pasar breve revista de las principales obras expuestas, en el reciente salón y particularmente, de aquellos que siguen la tendencia del estilo nacional.

Entre otros muchos paisajes, ocupa un sitio preminente el que presenta Takenonki - Seiho bajo el título de «El río bajo la luna». Esta obra que sigue fielmente las tendencias de la escuela nacionalista, representa, en opinión de los mejores críticos, un paso definitivo hácia el inevitable perfeccionamiento de la técnica japonesa propiamente dicho. En este paisaje de una concepción altamente impresionista, Seiho ha procedido a eliminar todos aquellos elementos no esenciales de la pintura japonesa aprovechando con jugosas pinceladas ricas de color los espacios blancos que en la pintura clásica nipona, rodean el tema de composición desequilibrando el

juego de los valores. En una palabra, ha logrado armonizar íntimamente las funciones del arte en su doble sentido representativo y decorativo. Son igualmente notables una serie de otros tres paisajes «Escenas montañesas en verano» por Juki - Somei, los cuales con una técnica distinta y distinto asunto, logran también una descollante originalidad. Viene luego otra serie de numerosos paisajes, tituladas «Escenas de Jatsugatake» por Tanaki - Raisho que es de lo mejor que el artista haya producido en los últimos años. En su ejecución se advierte un juvenil anhelo de belleza y una comprensión esencial de la naturaleza. Podemos considerar también como una obra excelente un par de paneles formados por Shoda-Kakuyu. Titulabanse «Tempestad» y representaban, uno la tormenta en el mar y otro la tormenta en la montaña. Finamente decorativa dentro de su realismo pictórico, la «Primavera en una vieja ciudad» de Kawamura - Maushyu, era una hermosa reproducción de los ríos y los floridos bosques qne rodean la histórica pagoda de Nara.

Durante los últimos años hemos podido observar la tendencia bastante generalizada de los modernos pintores japoneses a tratar en sus cuadros la figura humana relegando el paisaje a un simple rango de segundo plano. Como notable ejemplo de esta nueva tendencia recordamos las obras de Terazaki Kogyo el cual, si bien consecuente con las fórmulas clásicas del Japón, no vacila en pedir inspiración al carácter místico de la raza china cuyos grandes «bonzos» ha retratado, y que en esta ocasión presenta un valioso retrato del viejo y famoso poeta chino Toho.

Entre los pintores de figura destacábase también Kikuchi-Keityetei con una tela de gran formato titulada «Madre e hija» y desarrollada con un profundo sentimiento de la composición dramática.

No menos notable era un cuadrito «Recogiendo plumas» que presentó Nishimura-Suisho y en el cual vemos una mujer en la tarea de recoger plumas del suelo tan característica en las campiñas japonesas así que comienza el mes de junio. Kawai-Gyokudo presenta una vigorosa y poética «Cabaña montañesa en Dusk» con sus frondosos castaños en flor y Washimoto-Kranetshu, una figura de mujer «Amazona» que llamó justamente la atención.

Dos cuadros que no pasaron inadvertidos para la crítica fueron «Llama de celos» por Vyemura-Shoyen y «El día de los cristianos» por Kaburaki-Kiyokati. Ambos artistas son de los que mayormente se destacan en la generación actual pero el segundo nos ofrece la rara particularidad de profesar la fé católica.

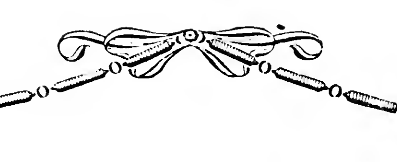
Los temas de animales presentados por Kirafuku-Hakusai, en varios paneles de técnica impecable no llamaron mucho la atención.

Entre la naturaleza muerta, debemos mencionar los nombres de Ishizaki-Koyo, Ikegaminy-Suho e Hiroshe-Toho. Del primero recordamos «Primavera Tropical», del segundo «Flores y pájaros» y del último—el mejor de todos—un jardín titulado «Los manzanos en flor».

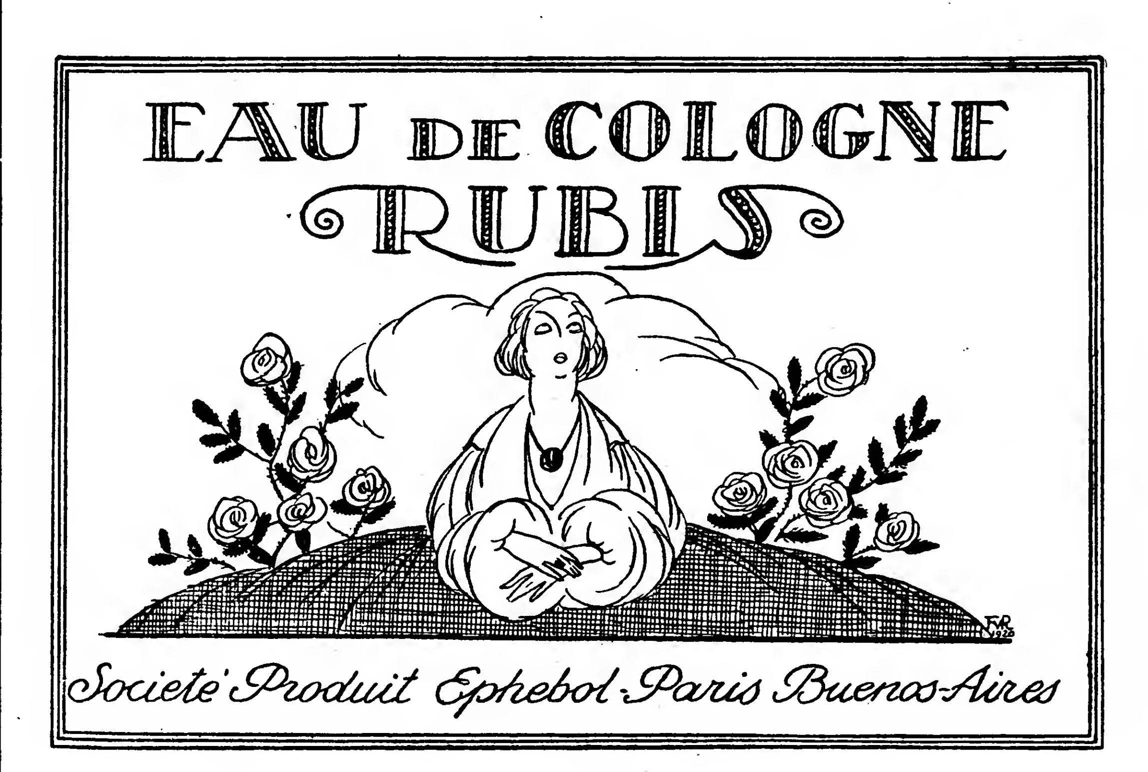
EXPOSICION DE ARTE ITALIANO

EL ministro de Bellas Artes de Italia, ha encargado al representante de ese país entre nosotros, señor Victor Cobianchi, la organización de una gran muestra de pintura italiana contemporánea que se inaugurará, posiblemente, dentro de un par de meses, es decir, el tiempo necesario para que lleguen aquí las trescientas telas más o menos que figurarán en el catálogo.

Según tenemos entendido, las obras mencionadas están en viaje para Buenos Aires bajo el patrocinio de la administración italiana. En ella figuran los artistas más famosos del siglo XIX y no pocos de los que actualmente luchan por infiltrar en su país los principios estéticos derivados de la gran escuela francesa impresionista.







IMPRESO EN LA COMPAÑIA GRAFICA ARGENTINA, SALTA 459-61- FOTOGRABADOS DE LA CASA RADAELLI



DECORACIONES EN TODOS ESTILOS
MUEBLES Y ANTIGÜEDADES

FLORIDA 833 BUENOS AIRES